741190010_INT_Cahier Med HS 232 bis.pdf - Mars 11, 2019 - 17:58:59 - 41 sur 112 - 210 x 270 mm - BAT DILA

peut s'expliquer par l'arrière-plan historique et la menace que constituent à la fois les croisés et les Turcs. Ainsi mettent-ils en exergue les nombreuses victoires remportées par l'empereur, que ce soit à l'est contre les Turcs, ou à l'ouest contre les Hongrois, les Vénitiens ou les Normands de Sicile. Manuel I[er] apparaît comme un conquérant qui fait reconstruire les villes détruites ainsi que les routes, et assure la paix dans son Empire, le garantissant des incursions des barbares.

Le discours *K*, qui commence par une injonction adressée à l'empereur afin qu'il prenne soin de sa santé, est très proche du Miroir des princes et contient un véritable catalogue des vertus du parfait souverain. Non seulement l'empereur y apparaît comme un nouvel apôtre et un modèle pour les clercs, mais aussi comme un modèle pour son fils, Alexis II, qui semble avoir hérité des mêmes vertus que son père. Le discours *O*, selon un topos connu, assimile Manuel I[er] à Alexandre le Grand et fait de lui un souverain universel, craint de tous ses ennemis et régnant sur l'Orient comme sur l'Occident. L'a. compare la sueur de l'empereur aux eaux du Jourdain dans lequel le Christ a été baptisé (Épiphanie des chrétiens orthodoxes).

Traduire la langue riche, imagée et difficile d'Eustathe de Thessalonique en allemand constitue en soi un véritable défi que K. Metzler parvient à relever grâce à un travail très précis. Il convient également de signaler l'important appareil de notes destiné, entre autres, à expliciter des jeux de mots intraduisibles ou des passages ambigus ainsi qu'à indiquer les emprunts faits à d'autres textes, par exemple à l'*Iliade*. Concernant les événements historiques et l'arrière-plan politique et militaire, ces notes auraient sans doute gagné à être encore plus détaillées afin de rendre les textes plus accessibles à des lecteurs non spécialistes de l'histoire de l'Empire byzantin. Il est, par exemple, difficile de comprendre l'attention particulière qu'Eustathe de Thessalonique accorde à une bataille, qui s'est tenue dans la vallée du Méandre en 1177 et lors de laquelle les troupes byzantines ont anéanti une armée turque ralentie par le butin qu'elle transporte (cf. p. 144-150), si l'on ignore quelle défaite ont subie, quelques mois auparavant, les forces byzantines lors de la bataille de Myrokephalon. Cette remarque n'ôte cependant rien à la qualité du travail fourni ici par K. Metzler et à sa traduction d'une grande précision.

Patrick Del Duca.

Costanza Fabbri, *Gli eterni affetti. Il sentimento dipinto fra Bisanzio e Ravenna*, Ravenn, Longo Editore, 2016.

Cette monographie étudie la représentation de l'affectivité dans l'art byzantin : abstrait, fondé sur le recours aux lignes raides et sans perspective, il ne serait pas dans la réalité aussi figé qu'on l'a cru. Il évolue partiellement, en concomitance avec la crise politique et culturelle de l'époque paléologue (1261-1453), et se répand à partir du XII[e] puis au XIII[e] s. en Italie.

La question d'un humanisme byzantin est traitée dans le premier chapitre. Costanza Fabbri montre comment cet art reflète une esthétique néoplatonicienne de dérivation plotinienne qui s'accorde bien avec la pensée chrétienne : la sublimation de la matière permettrait d'atteindre l'Idée par l'extase ; de là, l'omniprésence de la lumière qui enveloppe des personnages toujours aplatis au premier plan, dans un art où tout obstacle est levé entre l'homme et l'Absolu. Cette métaphysique de la lumière fonde une dimension spiritualiste opposée à la sensualité classique. L'a. introduit ensuite son lecteur à la « renaissance paléologue » et évoque la quatrième croisade (1204), moment où la diaspore des artistes contribue à propager l'art byzantin en Serbie, en Italie et ailleurs, tandis que les Grecs s'attachent à défendre leur identité culturelle par la réévaluation du passé classique. Mais l'apparition de personnages qui s'humanisent dans l'art religieux serait antérieure à la reprise de Byzance par les Paléologues (1261) : remontant à la fin du XII[e] s., elle est à mettre en rapport avec les nécessités de la liturgie, qui se dramatise. Enfin, on saisit l'influence des questions doctrinales traitées dès les premiers conciles : l'attention à la nature humaine du Christ ou à la souffrance de la Vierge détermine l'apparition de thèmes comme celui de la Complainte, des Lamentations ou autres, dont C. Fabbri résume la naissance et l'évolution entre iconoclastie et iconodulie.

Le deuxième chapitre essaie de mieux cerner l'humanisation dans l'art religieux, phénomène évident dans les cycles où s'expriment la douleur pour la Passion du Christ et la tendresse des Enfances de la Vierge. L'a. se concentre sur quelques épisodes tirés des cycles conservés en Serbie, en Macédoine et à Constantinople. Les moments essentiels de cette évolution formelle apparaîtraient au XII[e] s. dans les fresques de Saint-Panteleimon (1164) : le passage de la ligne droite au mouvement suggéré par la courbe des corps, le côté dramatique souligné par la composition des ensembles, la fusion de l'aspect linéaire et de l'élément pictural sont évidents dans les fresques de la *Déposition de Croix* et la *Lamentation sur le Christ*

741190010_INT_Cahier Med HS 232 bis.pdf - Mars 11, 2019 - 17:58:59 - 42 sur 112 - 210 x 270 mm - BAT DILA

mort. Au XIII^e^ s., la peinture byzantine est influencée par des courants stylistiques à la fois conservateurs et novateurs, ce qui s'expliquerait par la perte d'un centre artistique unificateur (Constantinople) et le retour aux canons classiques grecs. Le cycle le plus représentatif de l'art paléologue au XIII^e^ s. est celui de la Sainte-Trinité à Sopoćani, décorée entre 1263 et 1268. L'hellénisation du style est manifeste entre autres dans la conception de l'espace, dans le traitement de formes monumentales et antiques. L'a. s'intéresse enfin à l'église de la Vierge Peribleptos à Ohrid, dont les fresques (1295) annoncent les tendances de l'art paléologue du XIV^e^ s. : elles se caractérisent par leur peinture réaliste ; les motifs sont originaux (femmes qui s'arrachent les cheveux, personnages aux traits accusés, qui peuvent paraître des paysans locaux). Avec le même soin, l'a. analyse l'évolution des thèmes liés à la tendresse de la Vierge, à partir des attestations de la Peribleptos d'Ohrid (la *Rencontre à la Porte d'Or*) et de l'église Saint-Georges à Kurbinovo (la *Visitation*).

Le troisième chapitre explore les rapports entre Orient et Occident. C. Fabbri rappelle les sources littéraires et iconographiques auxquelles l'art paléologue peut être ramené. Les premières sont à rechercher dans les Évangiles apocryphes (III^e^ s.) : l'attention aux caractères des personnages, l'importance accordée à la Vierge, la dramatisation des rapports (qui influe sur les homélies orthodoxes) sont des éléments permettant de conforter les fidèles dans leur vision immédiate de la foi. Les secondes peuvent être vues dans l'art hellénistique (323-31 av. J.-C.) orienté vers le réalisme et une codification de la douleur représentée, dont on appréhende les traces dans le célèbre Laocoon ou dans le masque en terre cuite de Philoctète, conservé à Lipari. L'expression du sentiment naît également avec les masques du théâtre grec classique, qui définit des typologies formelles. L'humanisation du mythe, filtrée par le néoplatonisme, offre des modèles à l'art paléologue qui les christianise, attentif à la leçon de l'Antiquité et totalement fermé aux apports de l'Occident. Par contre, celui-ci est bien ouvert à l'art byzantin des XII^e^ et XIII^e^ s. : on retrouve l'influence des peintures de Mileševa dans l'œuvre de Giunta Pisano. Les Franciscains contribuent à propager en Ombrie, dès la fin du XIII^e^ s., l'exemple oriental et balkanique. L'héritage byzantino-macédonien apparaît aussi dans la chapelle des Scrovegni à Padoue, où Giotto, se réclamant également de la tradition grecque (représentation des profils), fond les expériences de dérivation ombrienne et vénitienne pour créer une nouvelle poétique du *pathos*.

L'a. s'intéresse enfin, dans son quatrième chapitre, à la représentation du sentiment à Ravenne au XIV^e^ s. Par leurs commandes, les Franciscains permirent à l'école de Rimini de s'approprier la nouvelle leçon, dont elle fondit le piétisme avec l'élément pathétique attesté dans les fresques de la chapelle padouane des Scrovegni. C. Fabbri montre l'importance de Rimini pour la première partie du siècle – et de Pietro da Rimini, qui exerça son influence sur tous les chantiers de l'époque, jusque dans les Marches (rappelons les fresques de Saint-Nicolas, à Tolentino). L'influence de cette école sur Ravenne fait l'objet des analyses de l'a., qui étudie plus particulièrement les attestations et témoignages picturaux de Sainte-Claire. Son livre, intéressant même pour des non-spécialistes, est très bien écrit. Il comporte nombre d'analyses précises des thèmes, des styles et des rendus dont les rapprochements, lorsqu'ils sont attestés dans plusieurs églises, permettent d'en saisir l'évolution en contexte (historique et culturel). La bibliographie est riche ; les tables réunies à la fin du volume d'excellente qualité. Peut-être aurait-on aimé avoir un index des lieux cités.

Luca Pierdominici.

David und Ulrike Ganz, *Visionen der Endzeit. Die Apokalypse in der Mittelalterlichen Kunst*, Darmstadt, Philipp von Zabern, 2016.

En attendant la parution du *Corpus* de Peter Klein, en extension de sa thèse d'habilitation, *Die frühen Apokalypse-Zyklen und verwandte Denkmäler*, Bamberg, 1981, ceux qui désirent s'informer rapidement sur ce que fut l'illustration de l'Apocalypse au Moyen Âge trouveront dans le livre de David et Ulrike Ganz un guide précieux, même s'il est incomplet et osons le dire partial. Ceux qui auront le loisir de prendre connaissance de manière plus approfondie des conceptions de son principal auteur en matière de mise en image des « visions » divines, pourront se référer à ses *Medien der Offenbarung. Visionsdartstellungen im Mittelalter*, (Berlin, 2008), d'où sont extraits pour bonne part les commentaires ici présentés sous une forme à peine moins savante. Cet essai est en effet un survol couvrant près de sept siècles d'illustrations narratives, de l'Apocalypse de Trêves, v. 810, à celle de Dürer en 1498, par le truchement de 21 mss. répartis en trois groupes de manière quelque peu arbitraire car déterminés suivant la place qu'occupe l'illustration par rapport au texte, le petit gris. Ainsi, l'*Apocalypse* anglaise d'Oxford, Bodleian Library, Ms. Auct. D. 4. 17,